



Hermann Czech

Wien

Hermann Czech studierte Architektur an der Technischen Hochschule und in der Meisterschule von Ernst Plischke an der Akademie der bildenden Künste in Wien. 1958 und 1959 war er Seminarteilnehmer bei Konrad Wachsmann an der Sommerakademie in Salzburg. An der Akademie für angewandte Kunst in Wien war er von 1974 bis 1980 Assistent bei Hans Hollein und Johannes Spalt, 1985/86 Gastprofessor an derselben Hochschule. 1988/89 und 1993/94 war er Gastprofessor an der Harvard University in Cambridge/USA, 2004-07 Gastprofessor an der ETH Zürich. Sein ungleichartiges architektonisches Werk umfasst Planungen, Wohn-, Schul- und Hotelbauten ebenso wie Interventionen in kleinem Maßstab und Ausstellungsge- staltungen. Seine Projekte haben starken Bezug zum Kontext und beinhalten be-

wusst die vorhandenen Widersprüche. Ab den 1970er Jahren («Architektur ist Hintergrund») wurde Hermann Czech zum Protagonisten einer neuen, »stillen« Architektur, die »nur spricht, wenn sie gefragt wird«.

Er ist Autor zahlreicher kritischer und theoretischer Publikationen zur Architek- tur. In seiner Theorie spielen die Begriffe Umbau und Manierismus eine zentrale Rolle.

*Veröffentlichungen (Auswahl): ‚Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur. Wien‘, Wien 1996, ‚Das Looshaus‘, Wien 1976 (mit Wolfgang Mistelbauer), ‚Komfort – ein Gegen- stand der Architekturtheorie?‘, in: *werk, bauen + wohnen*, Zürich, 3/2003, S. 10-15.*

KANN ARCHITEKTUR VON DER KONSUMTION HER GEDACHT WERDEN?

Vorbemerkung

Architektur war weithin eine Rechtfertigungskunst: Warum haben Sie das so gemacht, Herr Architekt; was haben Sie sich dabei gedacht? Eingeschlossen in diese Frage ist die Vorstellung, dass dem Entwurf eine autonome Entscheidungsreihe zugrunde liegt, auch wo er äußeren Bedingungen, profanen Zwecken folgt.

Einerseits nun erscheint die Rechtfertigungsfrage immer weniger angebracht; das „Warum?“ wird immer öfter mit „Warum nicht?“ beantwortet. Andererseits genießt die architektonische Leistung immer weniger Respekt und wird zu einem Mittel für andere Ziele.

Der News-Wert der Stararchitektur als Qualitätskriterium einerseits, das Aufspalten der Bauplanung in Consulting-Dienstleistungen andererseits – Strategien wie Theming/Branding/Imagineering, überhaupt der Eintritt der Architektur in die Kulturindustrie, all die damit verbundene Blödmacherei – schließlich die theoretischen Begründungen von Ornament, von Atmosphäre:

Ein gemeinsames Kennzeichen vieler dieser Erscheinungen dürfte in der Versuchung liegen, Architektur nicht von der Produktion, sondern von der Konsumtion her zu denken – und es erhebt sich die Frage, ob das, ohne den Konsumenten und sich selbst zu belügen, möglich ist.

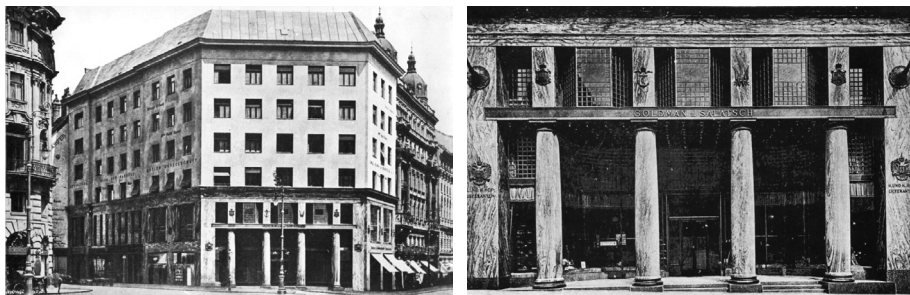


Abb. 1-2 Erschließt sich Architektur aus dem Verständnis ihrer Produktion oder aus dem Erlebnis ihrer Konsumtion? Eine Formulierung dieses Gegensatzes findet sich 1910 bei Karl Kraus. Zu Adolf Loos' nahezu fertiggestelltem Haus am Michaelerplatz in Wien, dem „Looshaus“, schreibt er: „Er hat ihnen dort einen Gedanken hingebaut. Sie aber fühlen sich nur vor den architektonischen Stimmungen wohl.“¹

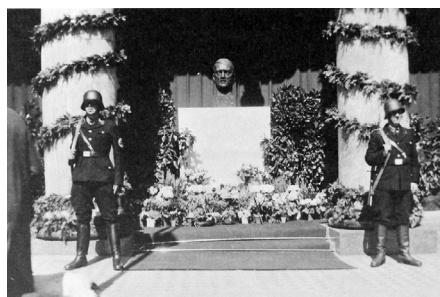
Was ist mit „Gedanke“ gemeint? Zur Analyse dieser komplexen und widersprüchlichen Fassade hier nur einige Ansätze: Die Achsen des additiven Oberteils und des ganzheitlichen Unterteils stimmen nicht überein – oder vielmehr die beiden äußersten doch. Der auf den Säulen liegende Architrav ist viel zu schmal, scheint eher ein seitlich eingespannter Träger zu sein. Darüber stehen Postamente, die klassischerweise unter die Säulen gehörten. Diese scheinen entspannt im System zu schweben – sie tragen tatsächlich nicht. Die Stufen zum geneigten Platz sind nicht den Säulen vorgelegt, sondern zur intensiveren Verbindung dazwischen angeordnet; jeweils die unterste Stufe nimmt die Schräge auf.

Seine eigentliche Begründung findet dieser *produktive* Umgang mit dem historischen Formenkanon im gesellschaftlichen Kontext und im „Raumplan“ des Inneren.²

Abb. 3-4 Hier findet keine Gedanken-Produktion statt. Es ist eine Dekoration vor der Volksabstimmung 1938 zum Anschluss Österreichs an Hitler-Deutschland. Hier wird mittels einer „Verschönerung“ von Loos' Portal zu einem „Altar unserer Zeit“ eine Stimmung erzeugt, deren wesentlicher Teil Einschüchterung ist. Der Teppich im rechten Bild geht sich kläglich nicht aus; wir wissen, warum.

1 *Die Fackel*, Nr. 313/314, 31. Dezember 1910, S. 5

2 Für die vollständige Analyse s. Hermann Czech, Wolfgang Mistelbauer: *Das Looshaus*, Wien 1976, 3. Aufl. 1984, S. 90–115



In welchem Verhältnis kann ein Werk zum Publikum stehen? – Der Schriftsteller wendet sich laut Jean-Paul Sartre „an die Freiheit des Lesers, auf dass diese sich an dem Hervorbringen seines Werks beteilige“; Literatur kann sich „also keineswegs an seine Passivität wenden, d. h. versuchen, *ihn zu rühren* und ihm Regungen der Furcht, des Verlangens oder des Zorns zu vermitteln. Zweifellos gibt es Autoren, die einzig darauf aus sind, solche Regungen hervorzurufen, weil diese Regungen berechenbar und lenkbar sind und weil diese Schriftsteller über erprobte Mittel verfügen, um sie todsicher hervorzurufen“ (Hervorhebung im Original).³

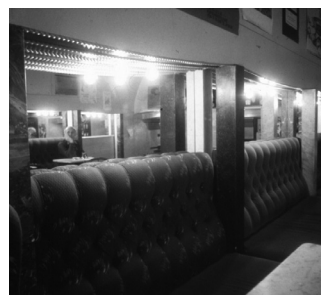


Abb. 5–7 Der Produktion architektonischer Gedanken möchte man zunächst die autonomen Mittel der Architektur zuordnen, also Mittel, wie sie Stanford Anderson gestern als *selbstreferenziell* bezeichnet hat. Antonio Gaudí hat Gewölbeformen in ihrer Umkehrung durch Hängemodelle erforscht (er war keineswegs ein Irrationalist). Adolf Loos schuf in seiner American Bar von 1908 ein Raumgitter, das durch Einbeziehung von Spiegelbildern entsteht; das Auge wird nicht bloß getäuscht, sondern kann sich tatsächlich auf die gespiegelte größere Entfernung einstellen, so dass es in dem kleinen Raum nicht so rasch ermüdet.

³ Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur?* Hamburg 1958, S. 30, 31 (verfasst 1947).

Mein „Kleines Café“ von 1974 ist ebenfalls durch gespiegelte Räume „erweitert“; hier ergänzt sich jeweils einer und ein halber Pfeiler zu dreien, statt wie in der Loos-Bar ein halber zu einem ganzen. Diese Steigerung ist nicht belanglos; denn hier sind die Spiegel in Augenhöhe und deshalb ist die Illusionswirkung beeinträchtigt; die scheinbar durchbrochene Wand wird jedoch mehrschichtig und dadurch die Lage des Spiegels verunklärt.

Wir schreiten hier also von den bloßen autonomen Bauteilen über ihre durch Täuschung hergestellte Wahrnehmung zur Konterkarierung einer Raumillusion durch die Wahrnehmung des eigenen Spiegelbildes. Wir nähern uns immer dichter dem Befinden des Benutzers, ohne den Weg produktiver Entwurfsentscheidungen zu verlassen. Ich möchte dafür, auch wenn es eine Erweiterung zu sein scheint, den Begriff „selbstreferenziell“ beanspruchen: für alles, was von der Architektur in ihren gedanklichen Zusammenhang hereingenommen wird.

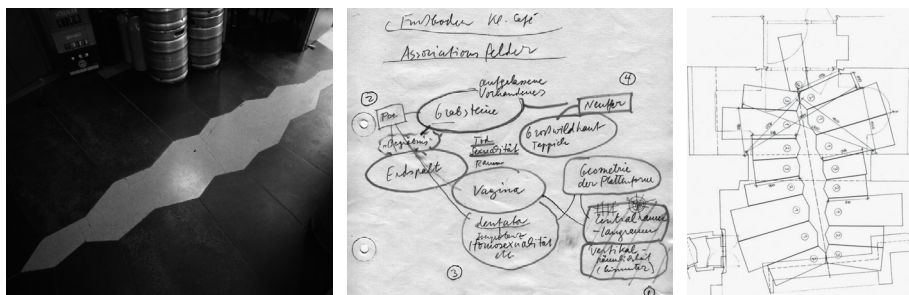


Abb. 8-10 Im selben „Kleinen Café“, im unteren Raum von 1970, wurde 1977 der Fußboden mit Natursteinplatten erneuert, die aus etwa 100 Jahre älteren Grabsteinen geschnitten waren. Die Idee, Grabsteine aus den Lagerstellen der Gemeinde Wien zu verwenden, stammte von dem Bildhauer Karl Prantl, der die Fußgängerzone Stephansplatz damit pflastern wollte. Als Folge der klassischen Grabsteinform ergeben die Platten keine geschlossene Fläche, sondern ein zwin- gendes bogenförmiges Muster, das in dieser gedrängten Anordnung eine Kluft im Boden, einen Erdspalt und damit eine vertikale Dimension suggeriert, zum Thema des Todes hinlenkend, selbst wenn die Herkunft der Platten noch gar nicht bewusst sein sollte.

Ich habe damals gerade Edgar Allan Poe – einen deklarierten Methodiker der Produktion – gelesen und bin auf Marie Bonaparte gestoßen. Marie Bonaparte, eine Schülerin von Sigmund Freud, hat eine dreibändige Studie über Edgar Poe, wie es bei ihr heißt, verfasst, in der sie Poes Leben und Werk aus psychoanalyti-

scher Sicht untersucht.⁴ Sie liefert keine Erklärung – schon Freud hat sich dezi-
diert gegen eine psychoanalytische Erklärung von Genie verwehrt und schreibt
das auch in seinem Vorwort zu diesem Buch.

Vor dem Hintergrund dieser Untersuchung tauchen jedenfalls weitere Bezugs-
felder zur Geometrie des Bodens auf; die Assoziation der Vagina mag vielen schon
in den Sinn gekommen sein, für andere blieb sie vielleicht bis jetzt unbewusst,
doch auch unbewusst ist sie unweigerlich wirksam. Diese Assoziation ist hier
noch mit einem anderen psychoanalytischen Topos kombiniert: den Zähnen (ih-
rerseits, zum Beispiel als Trauminhalt, ein bedeutsames Motiv in der Psychoana-
lyse), die Vorstellung einer „vagina dentata“ evozierend, einer Vagina mit Zähnen,
die Furcht einflößt und in Zusammenhang mit sexuellen Ängsten und Impotenz
stehen kann.

Ich kann diese Studie hier nicht kompetent referieren, aber es leuchtet ein:
Wenn es eine Beziehung zwischen Architektur und Sprache gibt, kann uns diese
in alle Gebiete führen, die sich der Sprache bedienen.

Eine weitere Assoziation geht auf den früh verstorbenen Co-Inhaber des Klei-
nen Cafés, Hans Neuffer, zurück, einen Geschäftsmann und Maler, der wiederholt
in Afrika war und gelegentlich auch dort gejagt hat. Der Verlegeplan könnte an
eine Großwildhaut erinnern. Den Architekten erinnert das gleichermaßen kon-
zentrische wie längsgerichtete Muster auch an ein räumliches Thema des christ-
lichen Kirchenbaus: nämlich an den Konflikt zwischen Längs- und Zentralraum
– und schließlich an die Synthese der beiden, etwa den hochbarocken Ovalraum.
– Wie man übrigens sieht, wäre eine flächendeckende Pflasterung aus dieser
Grabsteinform nicht ohne totalen Gestaltverlust möglich.

Diese Bedeutungsschichten sind nicht kausal für den Entwurf; es sind nicht
Bilder, die man sich *vorher* zurechtlegt. Der Vorgang ist viel maßgeblicher um-
gekehrt: Zwar sind die Grabsteinplatten ein gewähltes inhaltsreiches Motiv; aus
deren Zuschnitt entsteht die modulare geometrische Figur. Erst danach wer-
den die Implikationen nach allen Richtungen verfolgt – und nun stellen sich die
Fragen, welche Wirkungen akzeptiert, verstärkt oder vermieden werden sollen.
(Vermieden wird beispielsweise, die Inschriften der jeweils vordersten Grabstein-
anschnitte zu zeigen, was eine Frivolität ohne kritischen Gehalt wäre.)

Mit einem Café haben die Inhalte nur als konkreter Sonderfall zu tun. Sie
verleihen dem Fußboden seine „Informationsdichte“. (So kommt ein Begriff Max
Benses wieder zu Ehren.) Eine „Stimmung“ ist hier jedoch nicht vorausgesetzt;
das Befinden des Benutzers bleibt in Freiheit.

4 Marie Bonaparte: *Edgar Poe. Eine psychoanalytische Studie*; Wien 1934, 3 Bde.

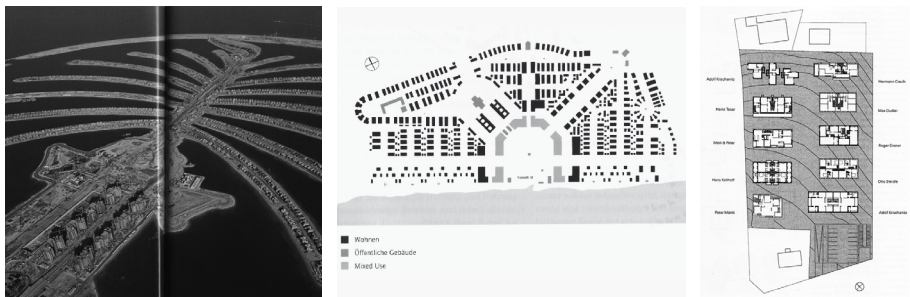


Abb. 11-13 Was ist es, das das linke Bild fesselnd macht? Jetzt wird der Begriff „selbstreferenziell“ hilfreich: Dieses Vorhaben ist es nicht. Es beruht auf einem Kalkül, wie etwas fesselnd sein könnte.

Der Plan ist zunächst durchaus rational; auch die großen Kurven lassen ein gutes Straßen- und Uferbild erwarten (wie ja überhaupt niemals ein konkretes Entwurfselement als verwerflich bezeichnet werden kann: Immer wäre ein Meisterwerk denkbar, das genau dieses Element aufwiese). Aber auf welcher Seite liegt die Motivation dieses Vorhabens: bei Sartres „Wendung an eine Freiheit“ oder bei der „Wendung an eine Passivität“ mit dem Versuch, sie „zu rühren“? Natürlich ist das ein Qualitätsurteil: der Konsument ist aufgefordert, seine Rolle im Spiel zu erkennen.

Auch gegen den mittleren Lageplan ist kaum etwas Einzelnes einzuwenden; aber im Ganzen bezieht er sich auf die vorausgesetzten Qualitäten einer Gründerzeit-Bebauung.

Dagegen der Lageplan von Adolf Krischanitz für eine Mehrwohnungshaus-Siedlung verschiedener internationaler Architekten: Der Plan ist sperrig, verstößt sogar gegen rationale Konventionen des Siedlungsbaus. Gebäude und Freiraum haben eine ambivalente Mehrdeutigkeit, die erst angeeignet werden muss – vielleicht darf man den Ausdruck „cool“ verwenden.

Abb. 14-15 Im linken Bild also die ausgeführte Siedlung auf dem Lageplan Krischanitz – von links die Häuser von Meili & Peter, Tesar, Krischanitz, Czech, Dudler, Diener.

Was wir im rechten Bild beobachten, ist der Eintritt der Architektur in die Kulturindustrie. Ich spreche von der Konsum-Umwelt, wie sie sich im amerikanischen „New Urbanism“ darstellt. Was ist New Urbanism? Kurz gefasst, ist es die planmäßige Produktion von Siedlungen, die eine heile Welt repräsentieren (der Film *Truman Show* wurde in *Seaside*, Florida, einer ausgeführten Siedlung dieser Art, gedreht).



Den Begriff der Kulturindustrie haben Adorno und Horkheimer vor Jahrzehnten gefasst und analysiert. Deren Produkte sprechen nicht mehr zum Rezipienten, indem sie sich an seine Freiheit wenden, wollen ihn weder bewegen noch überzeugen, sondern sie betrügen ihn, nehmen ihn als bloßes Mittel, um an sein Geld zu kommen, das er möglicherweise auf gleiche Art erlangt hat – oder auch an seine politische Zustimmung. Es ist kein einfacher Betrug: „Nicht nur fallen die Menschen, wie man so sagt, auf Schwindel herein ... sie wollen bereits einen Betrug, den sie selbst durchschauen ... Uneingestanden ahnen sie, ihr Leben werde ihnen vollends unerträglich, sobald sie sich nicht länger an Befriedigungen klammern, die gar keine sind.“⁵



Abb. 16– 17 Links ein Beispiel aus Arizona. Die „Produzenten“ der architektonischen Kulturindustrie sind ja nicht uninformiert: Sie wissen, dass Robert Venturi 1970 Häuser wie diese im rechten Bild gebaut hat. Ich weiß, dass es, vor allem von Laien, viel verlangt ist, den Unterschied zu erkennen, dass es sich beim rechten Bild um ein analytisches, kritisches Herangehen an diesen Haustyp handelt, beim linken dagegen 30 Jahre später um schlaue Weiterverwertung vorhandener Qualität, die nichts Irritierendes, aber auch nichts Anregendes mehr hat.

⁵ Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*; Frankfurt/Main 1997, Bd. 10.1, S. 342.

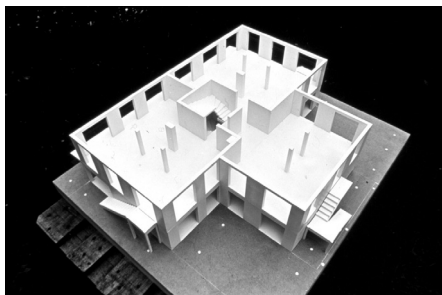


Abb. 18-19 Dieses 15 Jahre alte Projekt von mir geht von den ästhetischen Baubestimmungen einer konservativen Gemeinde aus. Aber da der Entwurf nicht an diese Regeln glaubt, interpretiert er sie in einer rationalen und rationellen Weise. Mieter konnten nicht nur den Grundriss ändern; sie konnten auch jedes Fenster jeweils innerhalb einer größeren konstruktiven Öffnung wählen. Eine informelle Erscheinung entsteht aufgrund rationaler Entscheidungen. Das Projekt unterwirft sich der Ästhetik der lokalen Bauordnung, tritt aber gewissermaßen zur Seite und lässt sie gegenüber den rationalen Vorteilen ins Leere laufen. Ich möchte das als *critical kitsch* bezeichnen.

Die kritische Substanz ist aus den Vorschriften gewonnen, die zum Ziel haben, was Sartre „berechenbare Regungen“ nennt. Bauweise, Gebäudehöhe, Dachform, Zulässigkeit von Gauben etc. sind ja nicht mehr Ergebnisse der rationalen Entscheidungen, aus denen sie historisch entstanden sind, sondern Motive, die eine vorausgesetzte Stimmung erzeugen sollen. Wenn sie nun wertfrei oder sogar demonstrativ übernommen, analysiert und vielfach gegensätzlich rationalisiert werden, entsteht nicht so sehr eine Doppelkodierung, die dem verlogenen Gemüt trotzdem eine Heile-Welt-Stimmung erlaubt. Vielmehr irritiert die produktive Verwendung der Motive ihre Konsumtion und schafft eine Identifikation auf neuer Ebene.

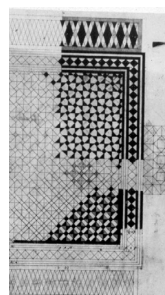


Abb. 20-22 Wenn es wahr ist, dass wir zu den Idealen der modernen Architektur ein differenzierteres Verhältnis haben als die Zeitgenossen ihrer Entstehung, dann ist alle heutige Arbeit „postmodern“, der sogenannte Dekonstruktivismus schon überhaupt.

Aber gehen wir über die Moderne hinaus oder vor die Moderne zurück? Sollen wir gerade am Wege einer sensibilisierten Erweiterung des architektonischen Materials gegenüber der „heroischen“ Moderne uns von Begriffen verabschieden und gewonnene Einsichten fallen lassen? Was bedeutet es, wenn uns in den letzten Jahrzehnten wieder empfohlen wird, Ornamente anzubringen, dann ginge es uns wieder gut?

An der Fassade meines Messehotels von 2005 in Wien ist blankes Aluminium als verwitterungsfähiges Material eingesetzt. Kenner warnen davor, dass diese Oberflächen auch „unansehnlich“ verwittern können. Deshalb wechseln die blanken Flächen mit anthrazitfarbenen beschichteten Flächen ab, sind dadurch unterbrochen und „gefasst“. Auch wenn nun einzelne Stellen ästhetisch unbefriedigend verwittern sollten, sind sie durch die bewusste Darstellung der Absicht in ein Gesamtbild eingebunden. Dass diese der Wandstruktur entsprechende Schichtung bei Loos – und bei älteren historischen Beispielen – vorkommt, spricht nicht dagegen. Die Breite der horizontalen Streifen ist durch die Breite der Bahnen bestimmt. Diese Maße überlagern sich mit der Geschoßhöhe (ca. 5:7) und verunklären dadurch die Geschosszahl.

Aber es gibt noch ein anderes Muster am Gebäude, das keine technischen Gründe hat. Von der Wiener Messe führt ein Weg an einer Straßenfront des Hotels vorbei, die eigentlich die Hinterseite bildet und Serviceräume enthält. Eine mögliche Strategie, der Leblosigkeit und Inferiorität dieses platzbildenden Wandstreifens zu entgehen und ihn durch visuelle Information aufzuwerten, wäre eine Plakatfläche gewesen; das war jedoch für den Betreiber nicht vorstellbar.

Das gewählte Weiß/Schwarz-Muster ist ein Entwurf Leo von Klenzes um 1825 (für den nicht ausgeführten Fußboden eines Saals der Münchner Glyptothek). Es ist mir bereits Jahrzehnte vorher aufgefallen und wegen seiner fesselnden Erscheinung in Erinnerung geblieben. Klenze ist wohl eher zufällig auf diese irritierende Wirkung gekommen; wodurch diese trotz der einfachen Geometrie eigentlich entsteht, ist wahrnehmungspsychologisch schwer erklärbar (deshalb scheint es auch kaum möglich, diese Wirkung zu steigern).

Ich weigere mich nun, diese Entscheidungen als Ornamentierung zu verstehen. Es handelt sich in Wahrheit um *Muster* mit bestimmten Rollen in der Konzeption bestimmter Wahrnehmungszusammenhänge. Ist das ein unnötiger Streit um Worte?

Man muss daran erinnern, dass das Ornament ja nicht zufällig verloren ging, sondern bekämpft wurde – nicht nur wegen verlorener Arbeitszeit, sondern aus kulturellen Gründen. Sind die nicht mehr gültig? Hören wir wieder Karl Kraus: „Der Verschweinung des praktischen Lebens durch das Ornament, wie sie Adolf Loos nachgewiesen hat, entspricht jene Durchsetzung des Journalismus mit Geistelementen, die zu einer katastrophalen Verwirrung führt. Die Phrase ist das Ornament des Geistes“ und: „Die Phrase wird nicht abgeschafft, sondern in den Wiener Werkstätten des Geistes modernisiert.“⁶ Würden wir mit der gleichen Unbefangenheit die *Phrase* wieder einführen wollen (wenn sie einmal verschwunden wäre)?

Nach wie vor ist Ornament das, was man weglassen kann. Es bringt nichts, diesen Loos'schen Ansatz anzuzweifeln. Wir sind nicht in einer historischen Situation, in der wir von der „Wiedereinführung des Ornaments“ etwas gewinnen könnten. Das wäre ein anti-analytischer, theoretisch inferiorer Versuch, Symptome mit einem Medikament zu behandeln, Erkenntnis durch Zutaten zu ersetzen.

Freilich ist schon Loos' Standpunkt komplexer, als er weithin verstanden wurde. Sein Kampf gegen das Ornament ist nicht ein Kampf für die glatte Fläche, sondern gegen jede Form, die nicht Gedanke ist – und sei es eine glatte Fläche.

Die Zurückweisung des Ornaments bedeutet nicht den Glauben an die simple Lösung. Die simple Lösung gibt es nicht, wenn die Komplexität der konkreten Situation erfasst und aufgearbeitet wird. Ornament im Sinn von Form, die nicht Gedanke ist, bleibt dann nicht übrig.



Abb. 23-25 Das nächste Beispiel ist vielleicht an der Grenze, als nostalgisches Stilinterieur missverstanden werden zu können. Aber dann ist der Konsument mit Sicherheit zumindest unbewusst nicht ganz zufrieden.

⁶ *Die Fackel*, Nr. 279–280, 13. Mai 1909, S. 8

Gerade heute – da er zerstört wird – könnte man diesen Umbau des *Palais Schwarzenberg* von 1982–84 im Kontext amerikanischer bzw. weltweiter Konsumarchitektur sehen. Eben was in diesem Wiener Objekt *von der Produktion her* gedacht ist, aber als Ergebnis in den Zusammenhang von Anmutung, von „Atmosphäre“ reicht, steht jetzt – von dem Philosophen Gernot Böhme bis zu dem Konsumwelten-Planer Jon Jerde – im Zentrum von Betrachtungen und Zielsetzungen, die Erlebnis- und Verkaufsarchitektur *von der Konsumtion her* denken wollen.

Tatsächlich handelt es sich gerade bei diesem Objekt um methodisches Denken von der Entwurfsproduktion her; lassen Sie mich das an dem verdächtigsten Detail zeigen, nämlich an der Kristallleuchte.

Ein Kristallluster ist ein Klischee von „Eleganz“, aber zugleich ist er eine von zwei klassischen Lösungen für das Problem der Blendung, das besonders bei niedrig im Raum positionierten Leuchten akut wird. Die Kristallkörper verringern die Blendung, indem sie die Lichtpunkte vervielfachen. (Die andere Lösung ist die Mattglaskugel, die die Leuchtfäche vergrößert und damit ihre Leuchtdichte reduziert.)

Wachskerzen konnten an einem Kristallluster nur außen angeordnet werden, weil sie angezündet, „geschnäuzt“ (die Dochte geschnitten) und ersetzt werden mussten, und weil sie rußten. Der klassizistische Typ des Kettenlusters (links) wurde mit dem Auftreten von Gas- und elektrischem Licht modifiziert, die Lichtpunkte ins Innere des Leuchtenkörpers versetzt. Mit dem barocken Typ wurde dieser Versuch nicht gemacht (Mitte). Die Kristallleuchte im Schwarzenberg (rechts) – abgesehen davon, dass sie als Kandelaber am Boden steht – versetzt die Glühlampen nach innen, obwohl sie den barocken Typ paraphrasiert. Die Kristallkörperformen stammen aus verschiedenen Zeiten und werden von der Industrie nach wie vor erzeugt.

Das Ergebnis entsteht also aus einer Reihe schlüssiger Überlegungen, nicht aus der Übernahme von Motiven. Die produktive Reihe von Entwurfsentscheidungen bleibt innerhalb der Architektur und ist füglich als autonom, sogar – ich bestehe darauf – als selbstreferenziell zu bezeichnen.

Im Gefolge von Gernot Böhme könnte man nun vermuten, es sei möglich, die Methodik umzukehren, sich einer Stimmung, Empfindung bewusst zu werden, sich einer „Atmosphäre“ hinzugeben, kurz: Architektur statt von der Produktion *von der Konsumtion her* zu denken.

Aber diese Möglichkeit ist nur scheinbar. Denn in Wahrheit kehrt sich – bewusst oder unbewusst – in der Realisierung jeweils diese Fragestellung um: Vom naiven Ansatz *Welche atmosphärische Anmutung schwebt mir vor?* komme ich erst recht zur praktischen Produktionsfrage *Wie kann ich diese beabsich-*

tigte Wirkung erreichen? Oder vielmehr: Welche Mittel und welche von deren Wirkungen stehen mir zur Verfügung? Die Betrachtung aus der Gegenrichtung verändert rückkoppelnd die Ausgangsfragen.

Schlussbemerkung

Auch die sensibelsten architektonischen Wirkungen unterliegen also selbstreferenziellen Entscheidungen, die verzweigtesten Entwurfsmotivationen sind solche der Produktion – es sei denn, wir entschlossen uns zu einer anderen Vorgangsweise. Wie könnte die begrifflich gefasst werden?

Nur als Verzicht auf genuine Kommunikation überhaupt. Den Konsumenten als Mittel betrachten heißt ihn auf niedrigeres Niveau stellen – es entsteht jenes Halbbewusstsein, das sich von der eigenen Produktion distanziert, die ja nur „für den Verkauf“ gemeint ist, sich ihr im Grunde überlegen und daher nicht verantwortlich fühlt. Mehr noch: Da jedermann irgendetwas „managt“, beurteilt er eine Sache nicht unmittelbar, sondern „fachmännisch“, ob der Bauernfang „gut gemacht“ ist.

Kann Architektur diesem Adornoschen „Verblendungszusammenhang“ entkommen, ihn durchbrechen? Das ist meine Frage: Lässt sich mit dem theoretischen Rüstzeug der differenzierten Moderne auch aus den unter *Branding*, *Theming*, *Imagineering* firmierenden Strategien ein kritisches Entwurfspotential gewinnen? Ist es selbst in solchem Zusammenhang möglich, den Rezipienten nicht als bloßes Mittel, sondern als Adressaten einer Wahrhaftigkeit, und sei es einer zynischen, zu setzen?

Wenn das eine moralische Frage ist, dann eine zentralere als die, ob wir in China bauen sollen oder nicht.

Vielleicht hilft auch Humor.